

## シュルレアリスム詩の特性

シュルレアリスム詩の特性  
— 瀧口修造の詩作を中心に —

## Characteristics of Surrealistic Poetry

小谷内 郁宏  
Ikuhiro KOYAUCHI

(平成26年10月7日受理)

第一次世界大戦後、多大な損害と多くの戦傷者を出した欧米において、若者を中心に権威への反抗と伝統的な価値観の転回の試みが各地で起こった。そして1924年フランスにおいて『シュルレアリスム宣言』が発刊され、内包する国際性ゆえに運動は拡がりを見せ、欧米のみならず、日本にも伝播し、その中心に瀧口修造が据わるようになった。

瀧口のシュルレアリスムへの志向は、同人文芸誌『山繭』の仲間でありながら後に袂を分かった小林秀雄のランボー理解の方向性の違いに現れている。瀧口の評論と詩作品を読み解きながら、シュルレアリスム詩の特性をまとめ、シュルレアリスムが目指したポエジーへの理解を図る。

## 1. はじめに

20世紀ヨーロッパ社会の最初の転機となる第一次世界大戦は、1914年から1918年にかけて戦われた人類史上最初の世界大戦であり、地域的には欧州大戦と言えるものであった。そして戦闘はアフリカ、中東、東アジア、太平洋、大西洋、インド洋にも及び、世界の多数の国が参戦した。1914年6月、オーストリア＝ハンガリー帝国の皇位継承者フランツ・フェルディナント大公夫妻が銃撃されるというサラエボ事件を契機に始まったこの戦争は、足かけ5年にわたった戦争で900万人以上の兵士が戦死し、行方不明者は約800万人、戦傷者は2,000万人以上という、それまでの歴史上例を見ない大戦であった。

兵器はライフル銃、機関銃、戦車、航空機、さらに化学兵器が使用され、敗戦国であるドイツ帝国、オーストリア＝ハンガリー帝国、オスマン帝国、ブルガリアはもとより、戦勝国のイギリス、ロシア帝国、イタリア王国、アメリカ合衆国、セルビアにも大きな傷痕を残した。

1917年には、レーニン率いる革命軍によってロシア・ロマノフ王朝は崩壊し、ロシア革命が成功し、その後は社会主義勢力が拡大していく様相を呈した。

1929年には、ニューヨークに端を発する世界大恐慌が起こり、世界中に不況の嵐が吹き荒れることになった。そのおよそ十年後、第二次世界大戦が1939年(1945年に終結)に勃発することになるが、戦後の1918年から大恐慌までの11年の間だけ政治的、経済的に世界に安逸な社会が訪れていたと言える。

一方、近代芸術の世界に眼を向けると、19世紀末に起こった後期印象派(セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンなど)、象徴主義(ルドン、クリムト、シーレなど)、アール・ヌーヴォー

(ミュシャ、ロートレック、ガレなど)、素朴派(アンリ・ルソーなど)から、20世紀になり、フォーヴィズム(野獣派:マチス、ドラン、ルオーなど)、キュビズム(立体派:ピカソ、ブラック、レジェなど)、ドイツ表現主義(カンディンスキー、キルヒナー、ノルデ)、イタリアの未来主義(ボッチョーニ、カッラ)、ロシアの構成主義(リシツキー、タトリン)が続き、そして1916年スイスで生まれ、後のシュルレアリスムに繋がるダダイズム(デュシャン、アルプ、ツァラなど)もヨーロッパ各地に波及した。これらの主義、主張は様々ではあったが、伝統的な芸術を若者たちの手によって打開あるいは破壊するといった機運が同時多発的に興ったと言える。

そして第一次世界大戦を挟んで、1924年、フランスにおいてシュルレアリスム運動が始まった。基本的には、伝統芸術を全否定するダダイズム運動を受け継いでいるが、精神分析学のフロイト理論や社会改革のマルクス理論を理論的支柱に据え、新しい視点で建設的に芸術を立て直そうとする芸術運動であって、ヨーロッパ各地、北アメリカ、そして遠くアジアの日本にも伝播した。日本において、積極的にその紹介者となったのが瀧口修造であった。

## 2. 芸術観の転換

イギリスにおいて、産業革命が19世紀初頭に勃興し、都市化現象が生じ、人々が都市に集中し、大衆化社会が生まれて以降、いわゆる「芸術」というジャンルも変質せざるを得なかった。そういった状況に端を発する現代芸術は、元より自身の存立基盤に対し危機的要素を内包していた。

瀧口修造は、1936年時点で評論『詩と絵画について』において現代芸術の危機を指摘している。

しかし詩あるいは詩的なものと、絵画あるいは絵画的なものとの関係は、ことに近代においてははけって単純な消長の過程をとらなかった。少なくとも絵画の対象は模倣と説明の機能にその大半の精力を奪われていた。それは、写真の発明がやがて絵画の表現生理に、決定的な転回の衝動をあたえてことによっても証明されるであろう。ながい歴史を持つリアリズムの造形方法は、急激にその激しい表現の精神を、写真とシネマに奪われて、その残留の多くは退屈なアカデミズムに化してしまった。そこで絵画は物質的分析と、古い原始に遡る精神的象徴力とに源泉を求めざるをえなかった。ピカソの変幻極まりない作画過程はこの過渡期をもっとも忠実に鮮明に物語るであろう。<sup>(1)</sup>

写真以前、イメージの忠実なる再現は絵画に頼ることしかなかった。そのために画家たちは腕を磨き、長い歴史の中で綿々と再現方法の工夫をしたのであった。そこにあるのは「リアリズム」の追求、対象は主に王侯貴族の肖像、あるいは古代ギリシャ・ローマ神話そして聖書世界のエピソードであった。そして15世紀、イタリアの地においてレオナルド・ダ・ヴィンチという天才が出現し、科学的方法論をもって「遠近法」を完成させ、その後の絵画により一層のリアリズムの追求を運命づけた。

19世紀初めの写真の発明は、当時はモノクロではあったが、その再現力と簡易性におい

て、肖像画家の職業を奪い取り、伝統的絵画のリアリズムの追求を意味のないものとしたと言われている。さらに19世紀の終わりには、動画を再現するシネマの技術も発見された。

上記引用文において、瀧口はモネ、マネ、ルノアールらの印象派に始まる近代絵画、それに連なるピカソ、ブラックらのキュビズムに始まる現代絵画の出現の必然性を説明している。

「物質的分析」とは、印象派においては「光」の分析であり、モネの絵画のようにおよそリアリズム（写実）を求めない、あくまで画家が風景から受ける印象をもとに描くということで、それまでの絵画の描き方とは全く違っていた。

キュビズムにおいては、「形態」の分析であった。「自然を円筒と球と円錐体によって処理しなければならない」というセザンヌの言葉を範とし、自然のみならず、さらに推し進めて人物をも形態的に分析・総合するという方法論的な描き方がされた。

「古い原始に遡る精神的象徴力」とは、ピカソに見られるようにおよそ欧米の伝統的な芸術とは違う大胆で野性味溢れるアフリカ芸術を範とし、敢えてリアリズム、遠近法といったものと対極にあるものを目指すことで、沈滞する絵画芸術の打開を図った。

本論では、瀧口が美術評論家としてシュルレアリスムに限ることなく、最新の欧米思潮を受容、紹介する任を果たす一方、真正シュルレアリスム詩人としてどのような詩作を行っていたかを以下に述べてみたい。

### 3. 小林秀雄と瀧口修造の接点

一連の「ドストエフスキー」論、さらに晩年の「本居宣長」論などにより、近代日本の文芸評論を確立したとも言われる小林秀雄とシュルレアリストとしておよそ小林と思想的方向性が異なっていた瀧口修造とは、意外にも青年時代において重要な接点があった。その場は『山繭』という文芸同人誌においてであった。瀧口はその辺の事情を自筆年譜の中で述べている。

1926（大正15）23歳 永井龍男と再会、すすめられて同人誌「山繭」に加わる。（中略）富永太郎の死の直後で、小林秀雄とは、同人の集まりで数度会ったが、平素の交友はほとんどなかった。よく話を交わしたのは永井龍男と堀辰雄などであった。<sup>(2)</sup>

『山繭』は1924年（大正13）12月から1929年（昭和4）2月にかけて、36号が刊行されている。筆者がその復刻本の目次を検証した結果、瀧口は11回にわたって自らの詩篇を掲載している。一方、小林は1年目の第1巻第三号（1925年2月）に評論ではなく、小説『ボンキン笑い』（のちに改作して『女とボンキン』と改題：筆者注）を載せ、25歳で夭逝した同人、富永太郎の追悼号となった第2巻三号（1926年11月）で短い追悼文の二編を書いているだけである。

瀧口の最初の掲載は第2巻第十一号（1926年6月）で、短詩『雨』と『月』の二編であった。他に掲載された作品は堀辰雄の小説『土曜日』だけで、この号はこの瀧口、堀だけの掲載だった。

まあ  
雨が遠國から歩いてきた。  
古い墓場の國から  
夜の床にいる私の胸に  
かんばしくまっかな花をひとつ  
置いてはしっていった。

『雨』<sup>(3)</sup>

この詩は萩原朔太郎に連なる象徴主義的な作風で書かれ、後の物象的なイメージに溢れたシュルレアリスムの作風をここでは見ることはできない。

瀧口は当時の同人間の雰囲気をも、その『山繭』の復刻版発刊に際し、追想の中で述べている。

「山繭」の同人は揃って東京人のものであって、私ひとりが田舎者という意識からついぞ抜き切れなかった。同人同士は小林とか堀とか永井とか呼び捨てに言う親しい流儀が私にはついになじめないでいた。<sup>(4)</sup>

瀧口の11回にわたる『山繭』への掲載の流れを調べてみると、掲載通算6回目となる2年目の第2巻九号（1927年6月）に掲載された『Lines』からシュルレアリスムの作風の詩に転換している。

自筆年譜によると、1926年から在籍していた慶応義塾大学で前年イギリスから帰国した西脇順三郎教授に指導を受けることになり、その後卒業までの5年間、指導は続けられた。そして「山繭」グループとは別に西脇教授を中心にしたグループが生まれ、その中でメンバーは試論や芸術論を戦わせていた。

さらに瀧口はヨーロッパ帰りの西脇教授より当時の最新の文芸思潮を知り、特にランボーやシュルレアリスムの文献に触れ、多大な影響を受けることになり、自らの詩作傾向も大きく転換することになった。

そして、『山繭』廃刊号の2号前に当たる第三巻第十号（1928年10月）に、瀧口の詩作の集大成とも言える長編詩『地球創造説』が17ページにわたって掲載された。この掲載は、自筆年譜によると同人間にささやかな衝撃を与え、賛否両論に分かれたが、当時の文壇の重鎮であった横光利一から賞賛の声が上がったということである。すなわち、瀧口はこの詩をもって、欧米から遠く離れた日本でありがちな流行あるいは意匠としての前衛運動に関わる詩人ではなく、確固たる言語観を持つ真正シュルレアリスト詩人としての資質を、同人の作家、詩人たちから認知された。

一方、小林秀雄も1929年9月には、当時の日本の流行的で浅薄な文芸思潮を批評した評論『様々なる意匠』が『改造』懸賞評論次席に入選し、翌1930年には『アシルと亀の子』が『文藝春秋』に掲載され、若くして文芸批評家としての地位を確立していた。その小林が当時の瀧口について述べている。

輩出した日本のシュル・レアリスム詩人にしても、私の読んだうちで、いか物ではないと思った詩人は、僅かに瀧口修造氏位なものだ。<sup>(5)</sup>

上記のように、同人に対しても舌鋒鋭く辛口の小林秀雄も瀧口を真正シュルレアリスト詩人と認めていたのである。

#### 4. 『詩と実在』の解説

1930年、小林秀雄がランボー解釈への独自の力点を込めた評論『ランボーⅡ』を発表した同年、瀧口修造は小林とは違う自らのランボー解釈を表明するかのよう、未完の評論『詩と実在』を発表した。この評論は、論理的な文体、構成で綴られた読みやすい文章ではなく、敢えて散文詩の形を取り、読者に難渋を強いる文体で書かれている。しかし、瀧口の後の一連の詩作を理解する上でもこの試論を吟味する必要がある、以下に解釈を試みたい。

##### 4. 1 自動筆記

それは正午、巨大な眼、ぼくのペンはピサの斜塔のように異様な均衡を保ちながら動き出す。ぼくの指たちはぼくの意志の法則（sic）に従ってこのペン軸をささえている。ぼくの声帯が、たとえば噴水が永遠の姿態をそのかたわらのナイオビの大理石像のそれと同じような効果をもったときのように、（中略）波紋に満ちたぼくの指たちは、ぼくの声帯に向かって自負をもって反抗するだろうか。<sup>(6)</sup>

上記は冒頭部分であるが、シュルレアリスムの中心概念である「無意識」をそのまま筆記する様子を例えている。シュルレアリストたちは、ランボーの詩における錯乱的とも言えるイメージの奔出は意識的に作詩したものではなく、無意識によるものと考えた。

ランボーのような天才による一回性のものではなく、誰もが試みられるシステムティックな作詩法として、どうすればそのようなことが可能になるのかを考えた時、彼らは「フロイト」の「精神分析学」を援用することにした。シュルレアリスムの首領であるアンドレ・ブルトンと盟友のルイ・アラゴンが精神科医を目指す医大生であったことも大きな要因で、彼らはその有用性を信じていたのである。

不安定感を意味する「ピサの斜塔」のように、「巨大な眼」が意味する観念イメージを、主体である不均衡な「ぼくのペン」と「ぼくの指」が書き取る。

「ぼくの声帯」「噴水」とは、主体から湧出する観念表象を指すものであって、「ナイオビの大理石像」<sup>(7)</sup>とは、そのイメージを石化する、すなわち流動、浮遊するイメージ群を書き留めることを意味する。

「波紋に満ちたぼくの指たち」とは、表象を意識的に受け止めようとする自己である。「ぼくの声帯」とは、自身の内から無意識的に湧いてくるイメージであり、自己と湧出するイメージとのせめぎあいと受け取れる。

この方法論が、シュルレアリストたちが重要な詩作の方法論のひとつとした自動筆記（オートマティスム）であり、眠りながらの口述や早いスピードで文章を書く実験を行なった。

半ば眠った意識の朦朧とした状態や、内容は二の次で時間内に原稿用紙を単語で埋める

という過酷な状態の中で、美意識や倫理といったような意識に作詞の邪魔をさせないことが肝要であった。無意識や意識下の世界を反映してでき上がった文章や詩句から、現実の裏側や内側にあるいわゆる「超現実」世界が覗けると考えたのである。

#### 4. 2 現実と論理

人間の運動を多少とも透視法的に視ようとする欲望の心理には、倫理的なもの、形而上学的なもの、美術的なものすらも欠如している—唯一の**現実**への対立には人間はいかなる種類の方法も持たない、唯だひとつ、或る透視的な方法があるばかりだとするの？人間はそれをもっとも重要な文化的発見のひとつとして、現実処理法としている。或る人間はそれに似たものを論理と称した。そして《汎論理》がいかに便利であるかを痛感したであろう。<sup>(8)</sup>

引用したテキストで、瀧口が敢えてゴシック体の太字で記した「**現実**」はシュルレアリストにとっての現実であって、すなわち「超現実」を意味している。彼らの考える超現実とは、現実と現実の彼方という二分法で区別して考えるべきものではなく、二つの領域の境界はもはや存せず、どちらをも包含した総合的な現実を切り開くことにある。その営為は、すなわち精神と物質、意識と無意識という境界を打破することであり、双方に観念的な対立を引き起こすのではなく、それは精神に物質が現れる一切の可能性を実現することである。

上記引用文での「透視法的」に視るとは、混沌として視える物質をあるがままに視るのではなく、単一焦点をもって統一的に視る、すなわち「論理」的に視ることを意味する。いわゆる「透視的な方法＝論理」は本来多様な物質＝オブジェを多面的に視ようとしない方法とし、瀧口はそのような見方を否定的に捉えている。

#### 4. 3 観念表象と心理学

ぼくは詩の運動はそれ自身、物質との反抗の現象であることに注意したい。詩人の現実的な作用は物質に運動（永遠的？）の動機を与えるにすぎない。（中略）ヴェルレーヌに心理学が欠如していることは全く別個の興味に属しているといっても、それは彼に近代的認識が絶無であったことのひとつの原因であることは確かである。精神の検証がなかった時代、あるいは感覚の暗黒時代に属している。<sup>(9)</sup>

上記引用文での「物質」が意味するものは観念表象であり、「反抗」とはその表象を掬い上げ、言語を割り当てることに相対応していると考えられる。すなわち、表象的なものを言語化することであるが、もともと言葉自体に表現範囲の限界があることを我々は忘れてはならないだろう。イメージは言葉に寄せ切れない。とは言え、観念表象とは流動的で浮遊するカオスであり、言語化されなければ思考する対象になり得ないという二律背反的な関係にある。

ヴェルレーヌはランボーと同時期に生きた詩人であり、二人は同性愛的関係をもって行



動を共にしたことが知られている。瀧口は作詩的方法と態度において、一方のヴェルレーヌに重きを置かない。ランボーとは異なり、心理的な内面を深く掘り下げた詩人ではなく、詩的感覚を心地よい音調で謳った詩人に過ぎなく、のちの現代詩に繋がる鋭い言語観はないと瀧口は断罪する。

#### 4. 4 詩＝行為

しかし言葉のもつ正確な制限は極めて重要である。この内部には言語作用に対する正確な処理、したがって表現形式の範囲が規定されるだろうからである。特質ある物質狂。(中略) 完全の象徴詩が正当な情緒をのこしたと考えることは誤謬である。それは譬えばひとつの痒覚をのこしたにすぎない。詩は信仰ではない。論理でない。詩は行為である。行為は行為を拒絶する。夢の影が詩の影に似たのはこの瞬間であった。<sup>(10)</sup>

上記引用文は、この評論の最終部分である。シュルレアリスムの目指す詩法が簡潔に表現されている。

まず、「言葉のもつ制限」「表現形式の範囲が規定」といった言葉がもつ本来的ネガティブな側面が述べられているが、対応する言葉をもってしか表象を物質的に定着できなく、思考対象にもならないという側面も併せ持つことも確かである。

瀧口は、象徴詩をあくまで「意識的」に美しいイメージと論理的な言葉の関係を求めていくものとしているのに対し、自らが信奉するシュルレアリスム詩が意識下の美しくもなく混沌とした表象とおよそ意識上においては論理的でない言葉との関連を求めていく「行為」を通して生まれる作品と定義し、その詩は限りなく「夢」に近似的なものとしている。

以上、瀧口自身のシュルレアリストであることの決意表明とも取れる評論『詩と実在』を4つの視点からまとめてみた。

シュルレアリスム詩が得てして、その鑑賞と解説が難解であることの理由が、その4点にあるとも言える。

詩的な美しいイメージを連ね、心地よい音調の言葉を選択し、そこに現れる意味合いもあくまで論理的であろうとするのが伝統的な詩作品であるとするならば、シュルレアリスムはそれらを犠牲にし、あくまで意識下にある表象を言葉によって掬い出し、その超「現実」に触れることが最重要課題となるのである。

#### 5. シュルレアリスム詩としての『妖精の距離』

前章では、瀧口の評論『詩と実在』の叙述をもって、シュルレアリスム詩の作詩法に関する要因を述べたが、この章においては瀧口の代表作『妖精の距離』(1937年刊)を例に挙げながら、シュルレアリスム詩の構造的特徴を述べていきたいと思う。

挙げた詩は、瀧口の詩作品の中では比較的短く、鑑賞しやすい作品のひとつである。

うつくしい齒は樹がくれに歌った	①行	
形のいい耳は雲間にあった	②	
玉虫色の爪は水にまじった	③	
脱ぎすてた小石	④	
すべてが足跡のように	⑤	
そよ風さえ	⑥	
傾いた椅子の中に失われた	⑦	
麦畑の中の扉の発狂	⑧	
空気のラビリンス	⑨	
そこには一枚のカードもない	⑩	
そこには一つのコップもない	⑪	
慾望の楽器のように	⑫	
ひとすじの奇妙な線で貫かれていた	⑬	
それは辛うじて小鳥の表情に似ていた	⑭	
それは死の浮標のように	⑮	
春の風に棲まるだろう	⑯	
それは辛うじて小鳥の均衡に似ていた	⑰	『妖精の距離』 <sup>(11)</sup>

瀧口の詩作品のモチーフは、ほとんど全て「恋愛」「性愛」に関するものである。この作品も例外ではない。そしてフランスのシュルレアリストたちの作品のモチーフも同様に「セクシャリティ」に関するものばかりである。

なぜかと言うと、彼らにとってその他の奇抜なモチーフは必要ないのである。あくまで実体験としての混沌として流動する心の中の観念表象を「自動筆記」的に言葉で定着させることが主目的であり、主要な関心事なのであった。

医者が患者を客観的に診察するように、作者は心の表象を観察し、言葉で定着させるといった心理的実験としての「行為」を必要とする。

まず、「齒」(①行)、「耳」(②)、「爪」(③)といったように、冒頭より身体部分関連の語が入っている。これは、恋愛対象の女性の形象イメージであるが、極めて小さい身体部分であることによって、作中男性の対象女性に対する視覚的関心度の高さ、すなわち精神的深度の深さを示している。

次に、気体に関する「雲間」(②)、「そよ風」(⑥)、「空気」(⑨)、「春の風」(⑯)は男性に纏わる雰囲気に関する表象を表し、液体に関する「水」(③)、そして固体に関する「小石」(④)は、気体に比しての重量感の度合いを表している。

「樹がくれ」(①)は女性の表象を遮断するものとしてある。そして「傾いた椅子」(⑦)、「ひとすじの奇妙な線」(⑬)、「死の浮標」(⑮)、「小鳥の均衡」(⑰)は男性の不安定な心理状態の表象を言語化したものである。さらに「麦畑」(⑧)は揺らぎ、ざわめく心理の表象として、「ラビリンス」(⑨)はとまどい迷う心理、また「慾望の楽器」(⑫)とは熱く燃え盛る心理の表象としてある。何よりも「小鳥の均衡」(⑭)という言葉によって、男性のか弱く不安定な心理状態が表現されている。「一枚のカード」(⑩)と「一つのコップ」(⑪)の対比は、「一」という数字で男性の孤独感、「カード」と「コップ」で薄さ、



重量感で心理状態を示す。

タイトルの「妖精の距離」とは、「妖精」が女性を示し、「距離」とは二人の関係の現時点での状態を言語化したものである。

使用されている言葉を調べてみると、詩作品としては平易なものが多い。それは、敢えて情緒的な言葉、感覚的な形容詞や副詞の使用が抑えていることからくる。すなわち、シュルレアリスム詩においては物質としての観念表象、それが言葉に転化されて形態と色彩、そして重量と運動性、時間性を併せ持った言語表象として思考の対象にならなければならないからである。それ故、美しい詩語であるよりも、詩人と読み手の間で共通イメージを持ちやすい流通性、公共性のある言葉が選択されていると考えるべきである。

そのような点を踏まえて、再度読み鑑賞すると、この詩が多彩なイメージで溢れ、運動性を有していることを感じ取ることができる。

## 6. まとめ

瀧口修造は、文献を通してほぼリアルタイムでフランスの新思潮であるシュルレアリスムを、欧米との伝統文化を共有していないアジアの日本において吸収した。

一方、マラルメやポール・ヴァレリーといった印象派詩人を經由し、ヨーロッパ文化を吸収した小林秀雄だが、その両者がそれぞれに共感したランボー理解の方向性は全く違うものだった。ランボーの詩句を小林は意識的に強い意思で発せられたものとし、瀧口は無意識的に発せられ、観察されたものとした。

瀧口はシュルレアリスム詩の特性を、「自動筆記」により流動的で混沌とした「無意識」という場にある観念表象を言語化したものとした。それで得られた言語表象は、現実からすれば非論理的な様相を呈しているが、その夢にも似た表象と向き合う行為こそまさしく詩作であり、超「現実」と向き合える方法としたのである。

## 引用文献・参考文献

1. 瀧口修造『近代芸術』美術出版社、1978年
2. 瀧口修造『コレクション 瀧口修造11 戦前・戦中篇Ⅰ』みすず書房、1991年
3. 瀧口修造『コレクション 瀧口修造12 戦前・戦中篇Ⅱ』みすず書房、1993年
4. 瀧口修造『コレクション 瀧口修造 別巻』みすず書房、1998年
5. 『現代詩 読本15 瀧口修造』思潮社、1980年
6. 瀧口修造『瀧口修造の詩的実験 1927～1937』思潮社、1978年
7. 大岡信『ミクロコスモス瀧口修造』みすず書房、1984年
8. 渡辺広士『小林秀雄と瀧口修造』審美社、1976年
9. 林浩平『テキストの思考』春風社、2011年
10. 千足伸行『すぐわかる20世紀の美術』東京美術、2008年
11. 末永照和監修『20世紀の美術』美術出版社、2000年
12. 若林直樹『現代美術・入門』宝島社、1988年
15. 小林秀雄『新訂 小林秀雄全集 第一巻』新潮社、1978年
16. 小林秀雄『新訂 小林秀雄全集 第二巻』新潮社、1978年

17. (財) 日本近代文学館『山繭 復刻版』山繭社, 1974年

註：

- (1) 上記引用文献 2, p.474
- (2) 上記引用文献 5, 内、「瀧口修造・自筆年譜」 p.240
- (3) 上記引用文献 2, p.3
- (4) 上記引用文献17, 内、「別冊」 標題「追想」 p. 1
- (5) 上記引用文献 2, p.617 初出：文藝春秋1930年 9 月号 標題「文芸時評・文学は絵空事か」
- (6) 上記引用文献 6, p.218
- (7) ナイオビは別名ニオベー。ギリシア神話に登場する女性である。ゼウスの血を引く男児 7 人女児 7 人の多子を自慢したため女神レートーの怒りを買ひ、アポローンとアルテミスに子を全員殺された。嘆き悲しむニオベーの涙はとまらず、ゼウスに願い自身を石に変えた。または、子殺しを後悔したレートーがニオベーを哀れみ石に変えたともいわれる。しかし石になっても泣き止むことはなかったという。
- (8) 上記引用文献 6, pp.218-219
- (9) 上記引用文献 6, pp.224-225
- (10) 上記引用文献 6, pp.228-229
- (11) 上記引用文献 6, pp.192-193